

INÊS BEATRIZ REBANDA COELHO

insch@gmail.com

CECS – UNIVERSIDADE DO MINHO

## QUANDO A AUTORIA A SOLO NÃO É SUFICIENTE

### RESUMO

Com a evolução dos vários campos artísticos audiovisuais, foi surgindo uma problemática à qual ainda não se conseguiu responder assertivamente. Quem é o autor de uma obra fílmica? E de uma série? Estas são as questões que se levantam.

A aquisição a solo da autoria é uma noção proveniente das artes ancestrais, como literatura e pintura. Ideia essa que continua entranhada e a ser promulgada entre a sociedade e os jovens académicos das diversas áreas audiovisuais. No cinema, a autoria é normalmente atribuída ao realizador, uma conjectura que continua a ser alimentada pelo conceito de *cinema d'auteur* que surgiu nos anos 50 em França. Enquanto na televisão se centra na figura do *showrunner*, um produtor que, tal como o realizador/*auteur* cinematográfico, alia frequentemente as suas funções à escrita de argumento. A falta de consideração de todos os criadores intelectuais de um produto artístico concebido em grupo pode estar a causar uma estagnação da exploração económica e da evolução artística e cultural das diversas obras. Algo que atinge principalmente países cujas indústrias audiovisuais estão pouco desenvolvidas e se gerem maioritariamente à base de subsídios.

Irá ser feita uma contextualização da situação legal atual, tendo Portugal como país de referência para estes acontecimentos. A partir de um estudo bibliográfico será estudado o lado artístico, social e legal da autoria no cinema e na televisão. O objetivo deste estudo é dar a conhecer algumas das problemáticas ligadas à autoria, ao CDADC e como se podem utilizar obras televisivas e cinematográficas com o propósito de ensino, sem infringir a legislação.

### PALAVRAS-CHAVE

Cinema; televisão; autoria; obras conjuntas

## INTRODUÇÃO

Pretende-se fazer uma breve exposição da noção de autoria em obras audiovisuais como o cinema ficcional e a televisão dramática. Não só dentro das respectivas áreas de estudo e indústria, mas também aos olhos da sociedade e do Direito que lida com questões de autoria. A legislação a expor encontra-se no Código de Direito de Autor e dos Direitos Conexos (CDADC) português e a sua base legal é semelhante em todos os países civilistas, sobretudo dentro da Europa. A conspeção existente da autoria por parte da legislação em obras audiovisuais influencia as áreas artísticas mencionadas, podendo estar, inclusive, a danificá-las. Irão, portanto, ser apresentados os ofícios dentro do cinema e da televisão nacional que são legalmente defendidos, assim como toda a informação que lhes é inerente (CDADC, 2017).

A autoria no cinema revela-se como uma das premissas mais relevantes a expor para qualquer usuário de obras cinematográficas que deseja explorar a obra para além da sua visualização privada. Não obstante, os autores nomeados por parte da legislação de cada país alteram-se, mesmo dentro da Europa, por falta de concordância onde a autoria reside (Kamina, 2016). O que obriga à obtenção de um grau de conhecimento exacerbado por parte desse mesmo utilizador, já que engloba a legislação dos países de todas as obras de que pretenda usufruir. Por vezes, essas utilizações são bastante triviais dentro de algumas instituições nacionais, como as de ensino. Fala-se, com isto, de mostra de um filme numa aula, ou mesmo um excerto de um programa televisivo ou um fotograma, por exemplo, que acarretam procedimentos legais. Optou-se por abordar apenas a utilização de filmes portugueses no contexto de ensino nacional.

Para esta investigação, foi feito um levantamento bibliográfico dentro dos estudos fílmicos, televisivos, culturais, sociologia dos média, legislação e estudos em Direito. Sendo possível adquirir o conhecimento de que a renovação do CDADC relativa a obras audiovisuais foi descontinuada em 1972 e que os seus principais objetivos podem não estar a ser cumpridos na sua totalidade.

## AUTORIA ENTRE OS ESTUDOS FÍLMICOS, TELEVISIVOS E A SOCIEDADE

As questões de autoria que se levantam e a indagação pelas suas respostas apresentam-se, de certo modo, como inofensivas. Especialmente se falarmos de estudos fílmicos, televisivos ou mesmo estudos sociais ligados

a estas duas áreas, por serem uma busca pela obtenção de conhecimento, não só das devidas artes, mas do próprio ser humano.

Existem três abordagens principais à autoria, tanto no cinema como na televisão: o *cinema d'auteur* ou a autoria a solo na televisão, “morte do autor” e a autoria conjunta. O *cinema d'auteur*, noção criada por um conjunto de jovens críticos franceses que iniciaram a revista *Cahiers du Cinéma*, defende o realizador/argumentista como o seu único autor, mas não qualquer realizador/argumentista. Um realizador/argumentista cuja contribuição pudesse ser considerada uma obra de arte. Genial ao ponto de levar o autor a transcender os próprios filmes. Esta interpretação da autoria foi descredibilizada por diversos investigadores, não só pela carência de fundamentação teórica e falta de aproximação à realidade industrial, mas também pelo que alguns deles chamaram de “perspetiva romântica” e “brio polémico” com que foi introduzida (Hillier, 1985; Schatz, 2010).

Por sua vez, houve uma adaptação desta visão à realidade televisiva, onde se defende de igual modo o autor a solo. Alguns investigadores apoiam ou constataam uma tendência para considerar como autor: o argumentista (por exemplo, Glen Creeber e Lez Cooke), outros o produtor (por exemplo, Muriel Cantor, Joel Cantor e Thomas Schatz), o produtor/argumentista (por exemplo, Garry Marshall, Robert Alley e Horace Newcomb) ou o produtor executivo/argumentista, conhecidos igualmente como criador, *developer* ou *showrunner* (por exemplo, Harry Benshoff, Jason Mittell e Eva Redvall). Há investigadores como John Caughie e Dominic Savage que, durante um período da sua vida, apoiaram uma autoria mais fora do comum dentro do contexto televisivo, adjacente à ideia *d'auteur* cinematográfico, que atenta o realizador ou o argumentista/realizador como autor na televisão dramática. Porém, Christopher Wicking e Tise Vahimagi afirmam que os estudos televisivos guiaram-se por princípios *auteristas* concentrados nos realizadores por conveniência, muito mais do que por convicção (Wicking & Vahimagi, 1979, p. 54).

Aquilo que se constatou nos estudos televisivos é que mesmo os teóricos assinalados exibem várias abordagens e opiniões diversas dentro da autoria. Alguns chegam a insinuar que a autoria estará realmente completa quando mais do que uma profissão for exercida pela mesma pessoa (Kipen, 2006, pp. 28-29; Redvall, 2013, pp. 32-33; Corliss, 1974). O que nos leva ao autor hifenizado (*hiphenate author*), que de certa forma acaba por nos remeter novamente ao cinema *d'auteur*. A diferença reside na figura central, que passa a ser o produtor. “E assim como com um *auteur* realizador de filmes, um argumentista-produtor-criador hifenizado (ou *showrunner*) de

uma dada série de televisão é pensado para imbuir cada uma das suas séries com uma personalizada consistência temática e estilística” (Benshoff, 2016, p. 64). Não se conseguiu descartar qualquer uma destas abordagens, porque, na realidade, a alteração da linguagem da obra induzida por cada uma destas ocupações é perceptível em várias séries televisivas. O que nos revela que o erro destas crenças à autoria de obras executadas por vários colaboradores está na consideração de que só um dos ofícios aludidos é que poderá pertencer ao autor da obra ou então, que a situação se resolve ao misturar cargos e apelar, de certa forma, a que alguns desapareçam como profissão singular.

A partir da teoria pós-estruturalista de Roland Barthes, a “morte do autor”, surgiu uma nova face dentro dos estudos fílmicos e televisivos a alegar que o autor não cria nada, apenas mistura de novo o que já existe. O autor não é o originador da obra, mas de outro texto (mensagem). O que levou mais tarde, por parte de alguns teóricos, à adoção da percepção de obra como sendo coautoral, mesmo obras criadas por um só indivíduo, visto que a audiência é também considerada coautor (Duranti, 1986; Streeck, 1994). O autor não é celebrado como uma fonte de criatividade ou encoberto como uma estrutura inconsciente, mas é teorizado como o enunciador do texto do filme ou série televisiva (Caughie, 1981). Ou seja, com esta teoria tanto é possível apelar à inexistência de autor como à autoria generalizada de pertença a todo aquele que perceciona a obra. O processo de criação e a sua materialização é desvalorizado em prol dos significados retirados. O autor é o criador de mensagens.

Por fim, é verificada nos dois média a autoria conjunta, conhecida também como autoria coletiva, colaborativa, poli ou múltipla autoria. Denominações dadas por investigadores como Robert Carringer, Berys Gaut, C. Paul Sellors, Paisley Livingston, Tom Steward, Aaron Hunter, entre outros. “De facto, os estudos de autoria que perdem visão da natureza poliautoral do meio são antiquados e de certa forma ingénuos” (Thompson, 1990, p. XII). A autoria conjunta defende que o autor é todo aquele que participa na conceção e construção da obra, que molda e afeta a sua estética e linguagem final, ou seja, o grupo inteiro. Os problemas que realmente se levantam são como negociar a autoria com a colaboração e delegação. Assim como se a autoria conjunta deve ser vista e abordada da mesma forma em todos os contextos, incluindo contextos que não estão diretamente incluídos nestes média, mas que os influenciam diretamente. “Nada pode ser tomado como garantido na autoria de um filme, apenas pode ser decidida através de uma análise de cada processo de produção num filme, uma

análise que, na maioria dos casos, será impossível de tomar” (Schepelern, 2005, p. 103). Esta abordagem ainda não usufrui de uma fundamentação teórica sustentável. Pois, para isso, teria de existir uma análise de todas as profissões dentro de um filme e série televisiva, com o intuito de detetar de que forma é que cada uma afeta a obra. No entanto, é uma perspetiva que pode ser facilmente aproximada à teoria dos cineastas. Uma visão que tem vindo a ser desenvolvida nos últimos anos por um grupo de investigadores portugueses, a partir da teoria de Jacques Aumont de 1942. O termo cineasta é alargado a todo e qualquer criativo, para além do realizador, que contribui de modo relevante para a criação de uma obra. Recorrem a uma série de parâmetros metodológicos para detetar a contribuição dada de cada membro observado, seja qual for a profissão que exerça dentro do cinema. Para estes, o cineasta é o autor.

É o cineasta e a sua teoria que irão atribuir uma maior, menor ou nenhuma importância à questão do “autor”. Igualmente, admitimos que um cineasta mesmo que possa ter interesse lucrativo no cinema isso não é, no imediato, impeditivo de possuir uma teoria, de ter uma visão pessoal e original. (Penafría, Santos & Piccinini, 2014, p. 332)

A cooperação significativa fornecida por estes investigadores no apoio à criação de uma base teórica mostra a existência de vários artistas notórios dentro de diversas profissões no cinema e que não exclui a realidade industrial. Porém, subsiste uma procura de contribuições e linguagens vincadamente distintas dentro do cinema. O que provavelmente iria exce-tuar outras mais simplistas, mas que moldam igualmente a obra.

Aparenta-se pertinente apresentar também o ponto de vista social concernente aos dois média investigados. A sociedade tende em atribuir a autoria à imagem do autor-celebridade criada e propagada pelo marketing e/ou ao gosto pessoal, influenciado pelos grupos sociais que integra e pelo conhecimento adquirido sobre o assunto. Seja qual for o caso, acaba por acompanhar determinadas pessoas que captam a sua atenção e não a profissão em si, o que inclui reconhecê-las ou identificá-las de outro modo. É possível que isso não se verifique em exceções como alguns especialistas ou alguém que tenha uma grande paixão por determinada profissão num dos audiovisuais eleitos (Mittell, 2015). E a legislação? Qual das abordagens aqui presentes adota?

## **A DEFESA DAS OBRAS CINEMATOGRAFICAS E TELEVISIVAS PELO DIREITO DE AUTOR E DIREITOS CONEXOS EM PORTUGAL**

Para o Código de Direito de Autor e Direitos Conexos (CDADC), regra geral, o autor é o criador intelectual da obra, sendo que no cinema e na televisão, que se regem exatamente pelos mesmos artigos, não existe diferenciação nem entre os média nem dentro dos próprios formatos (artigo 27.º, Capítulo III do CDADC, artigo 21.º da secção II do Capítulo II do CDADC). Um filme ou uma programação televisiva são vistas como obras colaborativas, ou seja, uma obra criada por uma pluralidade de pessoas, divulgada ou publicada em nome dos colaboradores ou de alguns deles, quer possam discriminar-se ou não os seus contributos individuais. O direito de autor de uma obra feita em colaboração pertence a todos os que nela tiverem colaborado, aplicando-se ao exercício comum desses direito as regras de propriedade. Ainda assim, não são considerados colaboradores da obra e, por este motivo, não participam nos direitos de autor sobre a mesma, aqueles que se considere que simplesmente auxiliaram o autor na sua produção, divulgação ou publicação, seja qual for o modo pelo qual tiverem feito. Relativamente aos direitos individuais dos autores de uma obra feita em colaboração, qualquer um dos autores pode solicitar a divulgação, publicação, exploração e/ou modificação da obra ou da sua contribuição separável, desde que não prejudique o seu todo (artigos 16.º-18.º do Capítulo II Secção II do CDADC).

Quem são, então, os seus autores para a lei? “a) o realizador, b) o autor do argumento, dos diálogos, se for pessoa diferente, e o da banda musical” (n.º 1 do artigo 22.º do Capítulo II Secção II do CDADC). Significa que os elementos declarados possuem direitos morais e direitos patrimoniais. Os direitos morais são independentes dos patrimoniais, o que quer dizer que, mesmo se o autor transmitir os seus direitos patrimoniais na totalidade, continuará a usufruir dos direitos morais, já que estes são inalienáveis, irrenunciáveis e imprescritíveis, perpetuando-se após a morte do autor. O direito moral é, então, o direito à paternidade da obra, o direito de assegurar a genuinidade, integridade e o direito ao seu ineditismo. Concede ao autor a regalia de gozar durante toda a sua vida da legitimidade de os reivindicar e de os asseverar. Assim como de se opor à destruição, deformação, mutilação total ou parcial ou qualquer tipo de modificação da obra, isto é, o autor pode opor-se a qualquer ato que desvirtue ou possa afetar a sua honra e reputação (Veja-se no CDADC o artigo 9.º do Capítulo II na Secção I; artigos 40.º-45.º e artigo 48.º do Capítulo V & artigo 56.º do Capítulo VI). Os direitos patrimoniais, por outro lado, dão ao autor:

o direito exclusivo de fruir e utilizar a obra, no todo ou em parte, no que se compreendem, nomeadamente, as faculdades de a divulgar, publicar e explorar economicamente por qualquer forma, direta ou indiretamente, nos limites da lei. A garantia das vantagens patrimoniais resultantes dessa exploração constitui, do ponto de vista económico, o objeto fundamental da proteção legal. (Artigo 67.º, da Secção I, Capítulo I do Título II)

Estes direitos em particular atribuem uma compensação aos autores/descendentes que dura até a obra cair em domínio público. Isso implica que os autores expostos irão receber dinheiro durante toda a sua vida e só 70 anos após a morte do último autor, tempo esse em que são os seus descendentes que usufruem da remuneração, é que a obra cai em domínio público. A inclusão da banda musical nesta contagem, ou seja, do compositor musical, só se aplica se a obra tiver sido criada especificamente para o filme ou série em questão (artigo 34.º do capítulo IV do CDADC).

Fora os autores, apenas são mencionados no CDADC os produtores, produtores de videogramas e os artistas intérpretes ou executantes. O produtor é representado no Direito de Autor como “o empresário do filme e como tal organiza a feitura da obra cinematográfica, assegura os meios necessários e assume as responsabilidades técnicas e financeiras inerentes” (n.º 1, artigo 126.º da Secção IV do CDADC). Os direitos que possui são na realidade dois: o de ser aludido na obra e o de estabelecer por acordo com o realizador a versão definitiva da obra, só assim a mesma será considerada pronta (n.º 2, artigo 126.º e 130.º da Secção IV do CDADC). De resto, todos os artigos remanescentes são deveres atinentes aos autores e à obra, assim como à criação de contratos. A legislação associa prontamente o produtor à exploração económica da obra em termos da sua exibição, apesar de, mesmo assim, ter de ser cedida pelos autores e estabelecida por contrato.

O produtor de videogramas é frequentemente confundido com o produtor cinematográfico devido à escolha inapropriada da terminologia, por não se aplicar a nenhuma área audiovisual. O produtor de videogramas é a entidade responsável pela fixação e distribuição da obra final, recebendo uma compensação pela venda de cada obra durante 50 anos após a sua primeira publicação. É a esta entidade, assim como aos seus autores, que se deve pedir autorização para mostra de obras publicamente e não ao seu produtor. Por fim, os artistas intérpretes ou executantes são os atores, dançarinos e outros *performancers* que participam no filme. Possuem direitos semelhantes aos direitos morais dos autores, onde é defendida a sua integridade. Têm igualmente direito a remuneração durante 50 anos após

a primeira publicação pela exploração económica da obra, com exceção à sua radiodifusão onde apenas recebem uma compensação única. Tanto os artistas intérpretes ou executantes como os produtores de videogramas inserem-se nos Direitos Conexos do CDADC (artigos 176.º, 178.º, 183.º e 184.º do Título III do CDADC). Mais nenhum outro elemento que participa na construção de uma obra audiovisual é especificado pela legislação.

Como podemos constatar, a realidade legal não se aproxima a nenhuma das abordagens dos estudos fílmicos, televisivos ou mesmo à sua sociedade. Foram então estudados os requisitos para a utilização de uma obra num contexto pedagógico.

### **REQUISITOS LEGAIS DE UTILIZAÇÃO DE UMA OBRA CINEMATOGRAFICA E TELEVISIVA PORTUGUESA NO ENSINO**

Já analisamos os principais artigos do CDADC que circundam as obras televisivas e cinematográficas, por isso, achou-se pertinente relacionar as questões debatidas com uma realidade social. Foram, então, selecionadas as instituições de ensino.

Apesar de existir a Diretiva 2001/29/CE do Parlamento Europeu e do Conselho, de 22 de Maio de 2001, relativa à harmonização de certos aspetos do Direito de Autor e dos Direitos Conexos na sociedade da informação, os países europeus apresentam divergências. Uma delas é relativa à autoria. Em países como, por exemplo, a Holanda o autor é a pessoa responsável pela obra, ou seja, aquela que inicialmente contrata os serviços dos restantes membros, a menos que seja acordado de outro modo pelas partes. Na Lituânia, para além do realizador, argumentista, guionista e do compositor, também são autores o diretor artístico e o operador de câmara/diretor de fotografia (veja-se as respetivas legislações e Kamina, 2016). Iremos, por isso, centrar-nos na legislação portuguesa e nas obras dos dois respetivos média. Exatamente pela quantia exacerbada de informação que seria necessária para reportar a situação de todos os países, nem que fosse apenas na Europa.

Em todas as legislações existe uma quantia de diretrizes que representam uma possível fruição da obra por parte de terceiros, que não exige a autorização dos seus autores e por vezes, de pagamento (os dois procedimentos usuais). Em Portugal denominam-se de Utilizações Livres e são delineadas no n.º 2 do artigo 75.º do Capítulo II do CDADC. Relativamente ao ensino temos as alíneas e), f), g), h), m), o), r) do artigo 75.º do CDADC. A alínea e) refere-se à reprodução, no todo ou em parte, de uma obra



tornada pública, desde que seja realizada por uma instituição de ensino (entre outras). Essa reprodução, ou seja, obtenção de cópias e os respectivos exemplares não podem destinar-se ao público. Devem, por isso, cingir-se às necessidades das atividades próprias da instituição. A alínea f), por outro lado, dirige-se à reprodução, distribuição e disponibilização pública para fins de ensino e educação, de apenas partes de uma obra publicada. Destinadas exclusivamente aos objetivos de ensino desses estabelecimentos. No caso da alínea g) refere-se à inserção de citações ou resumos de obras alheias, independentemente do seu género e natureza, com fins de ensino e na medida justificada pelo objetivo a atingir. A alínea h) fala da inclusão de peças curtas ou fragmentos de obras de outros autores em obras próprias destinadas ao ensino. Enquanto a m) retrata a reprodução, comunicação ou colocação à disposição do público de obras radiodifundidas ou de outros materiais da mesma natureza, se não tiver sido expressamente reservado. A alínea o) representa a comunicação ou colocação à disposição da obra protegida a membros individuais do público, por terminais presentes em instalações escolares e que integrem as coleções ou acervos de bens. Por fim, temos a alínea b) que apresenta a inclusão episódica de uma obra ou outro material protegido noutro material. Todas estas utilizações, conforme o n.º 4 deste artigo 75.º, não devem atingir a exploração normal da obra, nem terem como propósito uma vantagem económica ou comercial e/ou causar prejuízo injustificado dos interesses legítimos do autor.

No entanto, apesar de não ser necessária a autorização do autor, segundo a alínea a) do n.º 1 do artigo 76.º do Capítulo II do CDADC, a utilização livre deve ser acompanhada, sempre que possível, da indicação do nome do autor e do editor (no caso de obras audiovisuais, do produtor de videogramas), do título da obra e demais circunstâncias que os identifiquem. Acrescenta-se também a alínea b) e c), que falam especificamente dos casos que exigem remuneração. A utilização livre do artigo 75.º deve, por isso, ser acompanhada:

(b) Nos casos das alíneas a) e e) do n.º 2 do artigo anterior, de uma remuneração equitativa a atribuir ao autor e, no âmbito analógico, ao editor pela entidade que tiver procedido à reprodução; (c) No caso da alínea h) do n.º 2 do artigo anterior, de uma remuneração equitativa a atribuir ao autor e ao editor (alínea b) e c) do n.º 1 artigo 76º do Capítulo II do CDADC).

Por fim, deve-se ter em consideração o n.º 2 deste mesmo artigo, que diz:

as obras reproduzidas ou citadas, nos casos das alíneas b), d), e), f), g) e h) do n.º 2 do artigo anterior, não se devem confundir com a obra de quem as utilize, nem a reprodução ou citação podem ser tão extensas que prejudiquem o interesse por aquelas obras. (n.º 2 artigo 76.º do Capítulo II do CDADC)

## CONCLUSÕES

Os média examinados não têm uma realidade própria dentro da legislação e acabam por integrar e adaptar vários artigos pertencentes a outras obras de arte, como literatura, teatro ou mesmo música. Os propósitos da legislação não são verificados ou cumpridos quando aplicados ao cinema e à televisão, já que o intuito do CDADC é atribuir uma compensação ao autor de modo a que subsista durante o processo de concretização de novas obras, é um incentivo à sua criação, à aquisição de novos conhecimentos e um apoio à evolução artística e tecnológica da área onde se integra (Diretiva 92/100/CEE do Conselho, de 19 de novembro de 1992 e Convenção Universal Sobre Direito de Autor presentes no CDADC). Algo possível de atingir em obras com autoria a solo como pinturas, romances, esculturas, entre outras, pois a maioria dos autores só adquire lucro com a sua venda e esse dinheiro, usualmente, é aplicado na sua subsistência, na aquisição de conhecimentos e na criação de novas obras que, por si só, estão a ajudar no crescimento artístico e cultural da área que integram.

O cinema e a televisão são áreas cujas criações necessitam de uma grande equipa que, em circunstâncias normais, é paga para executar as suas funções. A compensação legal apenas irá ser entregue a um nicho dos autores, havendo uma desvalorização da propriedade intelectual de outros membros. Esta remuneração não será aplicada na criação de novas obras, já que a legislação considera o produtor o empresário responsável por organizar e garantir a feitura da obra e que assume as responsabilidades financeiras inerentes (artigo 126.º Secção IV Capítulo III do CDADC). Reconhecendo que são áreas que envolvem gastos elevados e que essa compensação extra não é aplicada na criação de novas obras. Há uma redução da possibilidade de aquisição de conhecimentos práticos, tecnológicos, de gestão e trabalho com grandes equipas. A duração de exploração económica das obras mostra-se igualmente excessiva para a atualidade tecnológica, estando, de certo modo, a privar a sociedade de obter conhecimento artístico e cultural de obras nacionais e internacionais. As limitações

e dificuldades que envolvem o processo de utilização de obras audiovisuais para o ensino integram-se neste panorama exacerbado. Atividades simples como a visualização de um filme numa aula, como não integram a lista de utilizações livres, requerem não só a autorização dos autores, mas uma remuneração. Já para não falar que é necessário conhecer a legislação, os autores nomeados por cada país e, por vezes, os contratos feitos para os referenciar corretamente e cumprir os restantes requisitos legais. A complexidade legal pode facilmente deixar o utilizador/consumidor sem saber se está a cumprir a lei.

O objetivo deste estudo, apesar de ser concluído, acaba por acrescentar uma necessidade de consciencializar e alertar para a necessidade de atualização e adaptação da legislação à realidade industrial e artística de cada meio, assim como às necessidades da sua sociedade.

## REFERÊNCIAS

- Código de Direito de Autor e dos Direitos Conexos* (2017). Coimbra: Almedina.
- Benshoff, H. (2016). *Film and Television Analysis: An Introduction to Methods, Theories, and Approaches*. Nova Iorque: Routledge.
- Caughie, J. (1981). *Theories of Authorship: A Reader*. Londres: Routledge & Kegan.
- Corliss, R. (1974). *Talking pictures: screenwriters in the American cinema, 1927-1973*. Woodstock: Overlook Press.
- Duranti, A. (1986). The Audience as Co-Author: An Introduction. *Text – Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse*, 6(3), 239-246. Retirado de: [https://www.researchgate.net/publication/276955354\\_The\\_Audience\\_as\\_Co-Author\\_An\\_Introduction](https://www.researchgate.net/publication/276955354_The_Audience_as_Co-Author_An_Introduction)
- Hillier, J. (1985). *Cahiers du Cinéma – The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Kamina, P. (2016). *Film Copyright in the European Union*. Nova Iorque: Cambridge University Press.
- Kipen, D. (2006). *The Schreiber Theory: A Radical Rewrite of American Film History*. Hoboken, NJ: Melville House Pub.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. Nova Iorque: University Press.

- Penafria, M.; Santos, A. & Piccinini, T. (2014). Teoria dos Cinema Vs Teoria dos Cineastas. In D. Ribas & M. Penafria (Eds.), *Atas do IV Encontro Anual da AIM* (pp. 329-338). Covilhã: AIM.
- Redvall, E. (2013). *Writing and Producing Television Drama in Denmark: From The Kingdom to The Killing*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Schatz, T. (2010). *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Schepelern, P. (2005). The Making of an Auteur. Notes on the Auteur Theory and Lars von Trier. In T. Grodal; I. T. Larsen & B. Larsen (Eds.), *Visual Authorship: Creativity and Intentionality in Media* (pp. 103-128). Copenhagen: Museum Tusculanum.
- Streeck, J. (1994). Gesture as Communication II: The Audience as Co-Author. *Research on Language and Social Interaction*, 27(3), 239-267.
- Thompson, R. (1990). *Adventures on Prime Time: The Television Programs of Stephen J. Cannell*. Nova Iorque: Praeger.
- Wicking, C. & Vahimagi, T. (1979). *The American Vein: Directors and Directions in Television*. Nova Iorque: E.P. Dutton.

## OUTRAS REFERÊNCIAS

Diretiva 2001/29/CE, de 22 de maio, Parlamento Europeu e Conselho da União Europeia

Citação:

Coelho, I. B. R. (2017). Quando a autoria a solo não é suficiente. In S. Pereira & M. Pinto (Eds.), *Literacia, Media e Cidadania – Livro de Atas do 4.º Congresso* (pp. 194-205). Braga: CECS.